FOLIA 169

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica II (2014)

Justyna Tuszyńska

Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska?

Po licznych zwrotach w humanistyce (ikoniczny, w stronę rzeczy, kulturowy) przyszedł nieuchronnie czas na zwrot topograficzny. I niezależnie od sceptycznego stosunku do zmieniających się zaskakująco szybko trendów i mód metodologicznych nie można nie dostrzec literaturoznawczej ekspansji geopoetyki. Przestrzeń w wielu swoich aspektach stała się przedmiotem zainteresowania; literaturoznawcy chętnie zwrócili się w stronę geografii kulturowej, geopoetyki i geokrytyki[1]. Po odkryciu lokalności czy literackich podróży zainteresowali się miastem. Nie jest to zresztą metodologiczna nowinka – antropologia obrała sobie miasto za przedmiot badań przeszło sześćdziesiąt lat temu. Tendencja ta obejmowała także zainteresowania literatów. Intensywna obecność przestrzeni industrialnej w literaturze realistycznej nikogo dziś już ani nie dziwi, ani nie zaskakuje. Ciekawe jest jednak to, że ostatnia dekada przyniosła znaczny wzrost roli przestrzeni miejskiej w prozie kryminalnej; od stematyzowania miast w cyklu kryminałów retro Marka Krajewskiego, przez poznańskie powieści milicyjne Ryszarda Ćwirleja, po miasto-bohatera w zbiorze opowiadań *Mordercze miasta* Marty Guzowskiej, Agnieszki Krawczyk i Adrianny Michalewskiej. Szczególnie w odniesieniu do klasycznego kryminału (zapoczątkowanego przez Artura Conana Doyle'a), gdzie przestrzeń miejska stała się oczywistym tłem fabuły, na tyle „naturalnym", że traktowanym po macoszemu zarówno przez autorów, jak i badaczy kryminału. Stąd też przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule jest swego rodzaju „zwrot miejski".

Wypada tu zacząć od pewnego truizmu: o zwrocie miejskim można mówić w odniesieniu do kilku kategorii zestawionych ze sobą kontrastowo. Chodzi o pary:

---

[1] Elżbieta Rybicka zajmująca się zagadnieniami związków literatury z przestrzenią, a w szczególności kwestiami lokalności i „małych ojczyzn", posłużyła się nawet pojęciem „koniunktury na przestrzeń". Tejże, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

miasto – prowincja czy miasto rzeczywiste – miasto fikcyjne. Sam kryminał, nazwijmy go na potrzeby tego artykułu miejskim[2], odnoszę zaś do klasycznego kryminału[3]. Na wstępie trzeba także postawić podstawowe pytanie: jakie aspekty miasta mają wpływ na schemat kryminalny? (czy też: z jakiej perspektywy trzeba spojrzeć na miasto w kontekście kryminału). Najprostszym i najbardziej logicznym rozwiązaniem wydaje się wyznaczenie typowo miejskich przestrzeni/miejsc i odniesienie ich do schematu kryminalnego. Nie tylko badacz kryminału, ale także jego uważny czytelnik wie, że konwencja ta upodobała sobie szczególnie pewien określony typ miejsc – przestrzenie zamknięte. Oczywiście ma to na celu skorelowanie przebiegu śledztwa z porządkiem fabuły, a mianowicie ograniczenie ilości zmiennych koniecznych do rozwiązania zagadki w taki sposób, aby czytelnik stał się pełnoprawnym uczestnikiem dochodzenia. Jednak nie jest to jedyne kryterium – ważna jest także specyfika tych miejsc. Któż z nas nie zna kryminału, którego akcja toczy się w pociągu, na statku, w samolocie, hotelu itd. Marc Augé kategoryzuje tego typu miejsca w następujący sposób:

> Jak widać, mianem „nie-miejsc" oznaczamy dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacjach do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami. Jeśli te dwie strefy pokrywają się w dużej mierze, a w każdym razie oficjalnie (konkretne jednostki podróżują, kupują, wypoczywają), nie zlewają się one jednak ze sobą, ponieważ nie-miejsca zapośredniczają cały zestaw odniesień do samych siebie i innych, które tylko pośrednio odnoszą się do ich celów – tak jak miejsca antropologiczne tworzą tkankę społeczną, tak nie-miejsca tworzą samotną umowność[4].

Zasadniczą cechą nie-miejsc nie jest zatem określony typ przestrzeni, ale typ relacji, które się wytwarzają między będącymi w nich ludźmi. Są to relacje zinstytucjonalizowane – podyktowane zasadami obowiązującymi w tych miejscach. Nie-miejsca są bowiem przestrzenią spotkań zupełnie (lub, jak się często okazuje, pozornie) obcych osób[5], które przez jakiś czas wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, podyktowane

---

[2] Używam roboczego/operacyjnego pojęcia „kryminał miejski", mając na myśli zbiór najnowszych utworów kryminalnych, eksponujących konkretne topografie miast polskich (Wrocław, Kraków, Poznań, Warszawa). W szczególności zbiór *Mordercze miasta*, w którym miasta stają się właściwie bohaterami.

[3] Pod pojęciem „klasyczny kryminał" rozumiem konwencjonalne fabuły linearno-powrotne. Jako najbardziej reprezentatywny i wyczerpujący zarazem przykład klasyki kryminału przyjmuję tu cykle Agathy Christie (angielski) i Joe'go Alexa – Macieja Słomczyńskiego (polski).

[4] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 64.

[5] Przykładem spotkania zupełnie obcych osób jest powieść Patricii Highsmith Z*najomi z pociągu*, podczas gdy spotkaniem pozornie obcych osób jest sytuacja przedstawiona w *Morderstwie w Orient Expressie* Agathy Christie, by pozostać tu tylko przy przestrzeni „kolejowej".

przez reguły ustanowione z góry, przez porządek miejsc, w których się znajdują. Dlatego też do nie-miejsc rozumianych w ten sposób można zaliczyć, tak lubianą przez autorów klasycznych kryminałów, rezydencję. Zazwyczaj w przypadku rezydencji jej funkcja towarzyska (bycie przestrzenią spotkań i gier społecznych) jest o wiele ważniejsza niż funkcja, nazwijmy to, rodzinna. Zwykle też porządek życia w rezydencji jest ustanowiony przez panujący tam ścisły przydział ról. Relacje są uporządkowane w ramach swego rodzaju nieoficjalnego kodeksu i zdają się (znów pozornie) jasne.

Jeśli dobrze przyjrzymy się zarówno kryminałowi klasycznemu, jak i miejskiemu, zrozumiemy, że przestrzeń w całości składa się właśnie z nie-miejsc – czyli gotowych uniwersalnych elementów, które można ze sobą łączyć. Oczywiście nie-miejsca „prowincjonalne" i „miejskie" są w dużej mierze takie same (przede wszystkim zawsze działa w odniesieniu do nich ta sama zasada). Wystarczy zatem spojrzeć do najnowszych kryminałów miejskich, takich jak *Mordercze miasta*, które jako „nie-miejsca zbrodni" wybierają: pociąg podmiejski, garaż, park, miejskie kąpielisko, autobus, magazyn, hotel, by wiedzieć, że kryterium miejsc nie może tu być podstawą do wskazania swoistości kryminału miejskiego. Żadna z tych scenerii nie okazuje się w sposób konieczny miejska. Równie dobrze kąpielisko może być częścią prowincjonalnego kurortu, a park fragmentem rozległej wiejskiej posiadłości. Nie są to także przestrzenie miejskie postrzegane jako charakterystyczne dla konkretnego miasta, pomimo że opowiadania zostały ułożone w cykle *Mordercza Warszawa*, *Morderczy Kraków* i *Morderczy Wrocław*.

Jeśli zatem, wbrew pozorom, nie chodzi o charakterystyczne wyłącznie dla danego miasta miejsca, to należy szukać innego kryterium, które wyjaśniałoby, co szczególnego decyduje o popularności miasta w najnowszym kryminale. Z pomocą przychodzi tu antropologiczna koncepcja sieciowej analizy miasta. Jak opisuje Ulf Hannerz, rzecz w tym, żeby spojrzeć na miasto jak na sieć relacji społecznych[6]. Miasto to przecież nie tylko określony typ organizacji przestrzennej, której cechami dystynktywnymi są liczebność, gęstość zaludnienia i heterogeniczność, ale właśnie pewien specyficzny system zależności społecznych. Z punktu widzenia fabuły kryminalnej, a dokładnie zagadki kryminalnej, która tę fabułę organizuje, najistotniejsze są przecież wzajemne zależności między elementami układanki. Czy istota

[6] Jak opisuje Hannerz, jako pierwszy metodę tę zastosował John Barnes do opisania struktury niewielkiej miejscowości w Norwegii. Pierwszym krokiem analizy sieciowej jest wyodrębnienie pól społecznych, w obrębie których analizujemy relacje. U Barnesa są to: krąg rybołówstwa – czyli zawodowy, krąg terytorialny, obejmujący gospodarstwo domowe, rejon oraz całą miejscowość oraz krąg pokrewieństwa, przyjaźni, znajomości. Z punktu widzenia analizy sieciowej najciekawszy jest ten trzeci obszar, ponieważ związki podlegają tu najbardziej dynamicznym przekształceniom i w największej mierze zależą od jednostki. Sam Barnes tak przedstawiał ideę sieci: „Chodzi mi o grupę punktów połączonych liniami. Punkty to ludzie, a czasami grupy; linie natomiast wskazują, którzy ludzie wchodzą z sobą w interakcje. Możemy oczywiście ujmować całe życie społeczne jako tworzące tego rodzaju sieć". U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, tłum. E. Klekot, Kraków 2006, s. 194.

rozwikłania zagadki kryminalnej nie polega właśnie na tym, żeby ustalić sieć relacji pomiędzy uczestnikami intrygi? To główne zadanie tak detektywa, jak i czytelnika. Sieć miejska będzie cechowała się (w opozycji do prowincjonalnej) mniejszą gęstością i znacznie większą fragmentarycznością. W klasycznym kryminale, którego akcja toczy się na prowincji, a do tego w ściśle ograniczonej przestrzeni, weźmy za przykład *Morderstwo na plebanii* Agathy Christie[7], wszystkie elementy sieci – a więc wszyscy uwikłani w sprawę zabójstwa, zostają na wstępie przedstawieni (jako bywalcy owej plebani). Zadaniem detektywa jest ustalenie faktycznych relacji między nimi a ofiarą, a więc ustalenie struktury sieci. Przeważnie żeby tego dokonać, trzeba zanegować oficjalne i/lub pozorne relacje, odkrywając np. fałszywe tożsamości czy intencje. W miejskim kryminale natomiast zadaniem detektywa jest w większości wypadków odnalezienie już samych elementów sieci, czyli osób powiązanych z ofiarą. A więc śledztwo trzeba zacząć od założenia określonych typów relacji i odnalezienia pasujących osób. Działanie detektywa w kryminale miejskim w zasadzie polega na tym, na czym polega praca antropologa, stosującego analizę sieciową. Ustala on najpierw podstawowe kręgi społeczne, do których należała ofiara, np. pracy, rodziny i znajomych, terytorialny (słynne twierdzenie dotyczące seryjnych morderców mówi, że wybierają oni najczęściej ofiarę z najbliższego otoczenia), a w ramach nich dopiero analizuje relacje.

Klasyczny kryminał, który traktuje miasto „po macoszemu", li tylko jako scenerię, stanowi w tym kontekście opozycję dla kryminału miejskiego właśnie dlatego, że pomimo „miejskiego kontekstu" sieć relacji jest zamknięta, wszystkie elementy są znane. Teoria sieci wyjaśnia w pewien sposób jeden aspekt zwrotu miejskiego, jakim jest opozycja miasto – prowincja. Do rozważenia pozostaje zatem kwestia relacji miasto fikcyjne[8] – miasto rzeczywiste. Pierwszy aspekt bowiem nie jest tak silny, nie opisuje takiej zmiany w stosunku do kryminału klasycznego, żeby można było mówić o zwrocie miejskim. Wystarczy prześledzić fabuły tomu *Mordercze miasta*, by zauważyć, że autorki, które wybierają scenerie miejskie, nie rezygnują z klasycznej sieci relacji, ale kładą nacisk na drugi aspekt miejskości. Jeśli postawimy oczywiste w tym kontekście pytanie: po co autor sytuuje akcję w konkretnym mieście, musimy także postawić pytanie następne: jak ta decyzja wpływa na fabułę i jaką spełnia funkcję.

Rzeczywistość fikcyjną z planem miasta zestawił m.in. Umberto Eco, przedstawiając w swoim eseju *Dziwny przypadek ulicy Servandoni* nieścisłości opisu Paryża w *Trzech muszkieterach*. Jak udowadnia autor *Imienia róży*, Dumas wprowadza czytelnika w błąd, łącząc ze sobą plany siedemnastowiecznego i współczesnego (sobie) miasta. Dalej Eco wyjaśniając, że owa pomyłka nie ma żadnego znaczenia dla lektury przeciętnego odbiorcy, wprowadza porządkujące kryterium prawdziwości w literaturze.

---

[7] Zresztą cały cykl opowieści o pannie Marple stanowi tu dobry przykład.

[8] Pisząc „miasto fikcyjne", mam tu na myśli nie miasto stworzone na potrzeby utworu, ale po prostu miasto w fikcji literackiej.

> Nie od rzeczy będzie więc zapytać, co to znaczy, że „p jest prawdą", kiedy *p* jest twierdzeniem odnoszącym się nie do świata rzeczywistego, ale fikcyjnego. [...] Bez względu na wyznawaną filozofię zgadzamy się wszyscy, że w fikcyjnym świecie Conan Doyle'a Sherlock Holmes jest kawalerem. Gdyby w jednym z opowiadań Holmes poprosił nagle Watsona, by ten kupił trzy bilety kolejowe, gdyż Holmes zamierza ruszyć z panią Holmes śladami doktora Moriarty, z pewnością poczulibyśmy się nieco skonsternowani[9].

Zostają tutaj przeciwstawione dwa sądy o prawdziwości w literaturze, a tym samym wyodrębnione dwa paradygmaty odbioru: a) cała wiedza potrzebna do zrozumienia fabuły zawarta jest wewnątrz niej lub b) część wiedzy potrzebnej do zrozumienia fabuły jest poza nią. Oczywiście dalej Eco udowadnia, że pierwsza grupa jest umowna, ponieważ zawsze potrzebna jest pewna uprzednia wiedza, przede wszystkim z zakresu praw logiki rządzących myśleniem i operacjami językowymi. Można się jednak zgodzić na to uproszczenie, jeśli przyjmiemy, że dla lektury powieści z pierwszej grupy nie mają znaczenia odniesienia do rzeczywistości – poza pewnym kanonem, który w dużej mierze obejmuje właśnie wiedzę językową i konwencjonalną. Druga grupa natomiast zakłada odsyłanie czytelnika do rzeczywistości empirycznej.

Na tej podstawie, można łatwo stwierdzić, że kryminał klasyczny będzie zawierał się w pierwszej grupie. Czy to znaczy, że kryminał miejski mieści się w drugim zbiorze? Wszystko zależy od odpowiedzi na postawione wcześniej pytanie, w jakim celu współczesna proza kryminalna odsyła nas do konkretnych miast. A także – czy żeby zrozumieć tę fabułę, istotnie trzeba sięgnąć do rzeczywistości? Odpowiedź jest tu niestety rozczarowująca, otóż – nie. Fabuła jest całkiem zrozumiała również dla kogoś, kto nie ma pojęcia, że w rzeczywistości istnieją takie miasta jak Kraków czy Wrocław. A jednak – staranność, z jaką autorzy wprowadzają, by tak enigmatycznie rzec, pierwiastek miejski, skłania do dalszych poszukiwań. Intryga, a co za tym idzie, cały schemat kryminalny opowiadań, pozostałaby spójna, nawet gdyby przenieść ją w scenerię miasta nieistniejącego w rzeczywistości (a zapewne nawet fantastycznego). Wyczuwalna jest mimo to pewna różnica między klasycznym kryminałem a tym miejskim. W kanonicznej fabule Christie realność St. Mary Mead nie gra roli, ponieważ przestrzeń konstruowana jest w toku powieści (co zresztą prezentuje również Eco). Nie jest istotne, jak w rzeczywistości mają się do siebie ulica X i plac Y, musi to być zdefiniowane w toku fabularnym na potrzeby stworzenia spójnej układanki logicznej. Dlatego informacje dotyczące punktów topograficznych X i Y będą informacjami typu „Ile kroków trzeba pokonać, by przemieścić się z miejsca do miejsca" czy też „Ile czasu potrzeba, by pokonać ten dystans". Oto klasyczna próbka takiej demistyfikacji zbrodni z powieści Joe'go Alexa:

> Zabiwszy Gordona powrócił do jadalni. Przewidywał słusznie, że po pewnym czasie wyruszymy na poszukiwanie do przystani. Ten moment chciał wykorzystać. Ale dopiero powróciwszy po liny zrozumiał, że cała powierzchnia wyspy jest oświetlona reflekto-

---

[9] U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 117.

> rem latarni morskiej. Nie mógł zanieść trupa na brzeg i cisnąć go w fale, gdyż zobaczyłby go siedzący w latarni Smytrakis, a poza tym nikt oprócz mnie nie zszedł w dół i wszyscy znajdowali się na skraju płaszczyzny, którą musiał przemierzyć. Gdyby ktokolwiek z nich obejrzał się, mógłby go dostrzec, niosącego zwłoki ku urwisku. Czas naglił. Musiał pozbyć się trupa. Pozostawała tylko droga do najbliższej jaskini, gdzie nie sięgał promień latarni. Caruthers pobiegł do jaskini i złożył tam ciało. Ale w ten sposób jego początkowy plan zawiódł. Gordon nie był już ofiarą nieszczęśliwego wypadku, lecz morderstwa[10].

Podobnie jest zresztą z konstrukcją całej przestrzeni w prozie kryminalnej. Jest ona kreowana w toku utworu tak, by dostarczyć nam niezbędnych informacji, pomagających przemyśleć możliwości rozwiązania (dowiadujemy się o elementach potrzebnych do zidentyfikowania motywu i sprawcy). W przestrzeni kreowanej przez klasyczny kryminał wszystko jest tekstem. Opis dotyczy tych elementów, które mają znaczenie dla rozwiązania zagadki – mówią coś o ofierze i zainteresowanych, są ulokowane w szczególny sposób. Innymi słowy, są znakami (symptomami) jakichś szerszych zjawisk, odsyłają do czegoś poza sobą. W najnowszy kryminale miejskim jest inaczej. Opisy przestrzeni miejskiej odsyłają nas po prostu do przestrzeni rzeczywistej. Fabuła zostaje wpisana w gotowy plan miasta. W klasycznym kryminale miasto jest tekstem, w kryminale miejskim miasto jest miastem. Jak napisał Bjørnar Olsen:

> Możemy rozmawiać i pisać o Nowym Jorku jako pojęciu lub idei, jako mentalnym obrazie życzeniowym lub bycie społecznym, symbolicznym lub czysto tekstualnym, a pojęcie „Nowy Jork" w dalszym ciągu będzie odnosić się do i wynikać ze skomplikowanej materialnej infrastruktury terenu, rzek, ulic, mostów, budynków, parkingów, sztuki, transportu publicznego, ludzi, samochodów etc.[11]

Odzwierciedlenie „rzeczywistego miasta" widać już w pierwszych wrocławskich powieściach Marka Krajewskiego, które charakteryzują się szczególnie starannymi opisami lokalizacji. W *Morderstwie w Breslau* zbrodnia zostaje zupełnie klasycznie popełniona w pociągu, który sam w sobie nie jest szczególnie opisany. Natomiast wiele uwagi poświęca się wyznaczaniu trasy pomiędzy punktami sieci.

> Dojeżdżali do Sonnenplatz. Miasto tętniło podskórnym życiem. Zazgrzytał na zakręcie tramwaj wiozący robotników drugiej zmiany z fabryki Linkego, Hofmanna i Lauchhammera, migały gazowe latarnie. Skręcili w prawo, w Gartenstrasse; pod halą targową tłoczyły się furmanki dowożące ziemniaki i kapustę, stróż secesyjnej kamienicy na rogu

---

10 J. Alex, *Zmącony spokój pani labiryntu*, Kraków 1975, s. 165.

11 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 97.

> Theaterstrasse złorzecząc naprawiał lampę przy bramie. Minęli salon samochodowy Kotschenreuthera i Waldschmidta, budynek śląskiego Landtagu i kolka hoteli[12].

Nie jest to przecież prezentacja miejsca zbrodni, autor poświęca tyle uwagi dokładnemu opisowi tras (skręcili w prawo, minęli, dojeżdżali do), przestrzeni miejskiej. Efekt ten zostaje wzmocniony przez staranne przypisy, podające obecną nazwę ulic, placów, alei czy miejsc, o których jest mowa (Plac Legionów, Piłsudskiego, Zapolskiej[13]). Stąd można wysnuć wniosek, że obecność miasta w fabule wskazuje nie na zwrot miejski w rozumieniu dowartościowania konkretnej przestrzeni miejskiej jako czynnika kształtującego fabułę, ale raczej na swego rodzaju grę miejską[14]. Miasto jest tu ważnym elementem kompozycji, ale nie jest na tyle ważnym elementem schematu fabularnego, żeby zmienić go w stosunku do wzorca kryminału klasycznego. Nasuwa się zatem wniosek, że spełnia ono inną funkcję, którą należy rozpatrywać na płaszczyźnie relacji z czytelnikiem i którą można nazwać funkcją gry miejskiej.

Użycie pojęcia „gra" w odniesieniu do kryminału nie jest zresztą niczym nowym. W monografii *Siła powieści* Roger Caillois wyjaśnia:

> Z tego odwrócenia czasu, zastąpienia porządku wydarzeń porządkiem odkrywania, wynika wyjątkowa sytuacja powieści kryminalnej na tle reszty twórczości powieściowej. Gatunek ten nie opiera się na opowieści, lecz na dedukcji. Nie opowiada się tu historii, lecz pracę polegającą na jej odtwarzaniu. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o zadowolenie umysłu. Zaciekawienie intrygą stopniowo się zmniejsza. Sama intryga staje się na poły abstrakcyjna, a przynajmniej schematyczna. Z każdym dniem powieść kryminalna coraz bardziej oddala się od powieści, to znaczy od obrazu życia i namiętności, zbliżając się natomiast do czystego problemu, w którym łagodnie przechodzi się od przesłanek do rozwiązania[15].

W swoim eseju Caillois pokazuje istotne przesunięcie środka ciężkości w prozie kryminalnej w stosunku do prozy realistycznej. Przesunięcie z ukazania świata czytelnikowi na postawienie mu zadania – jest to przecież pierwszy krok w stronę zmiany relacji nadawczo-odbiorczych w literackiej komunikacji. Czytelnik dostaje zaproszenie do podjęcia gry wraz z detektywem, a tym samym staje się partnerem. Nie pełnoprawnym – musi się podporządkować narzuconym regułom, podążać za śladami i wskazówkami ustalonymi przez detektywa. Jak wynika z tekstu Caillois rozwiązanie zagadki przez czytelnika nie jest właściwie już zależne od interpretacji

---

[12] M. Krajewski, *Śmierć w Breslau*, Wrocław 1999, s. 15.

[13] Tamże, przypis ze strony 15.

[14] Schematyczność gry miejskiej doskonale uzupełnia schematyczność kryminału.

[15] R. Caillois, *Siła powieści*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 38, 39.

danych dotyczących zbrodni, ale od stopnia znajomości schematów kryminalnych[16]. Jeśli pójdziemy dalej tym tropem i uznamy, że współczesny czytelnik, który zna rozwój podgatunku i swobodnie porusza się w konwencji kryminalnej, bez większego trudu rozwiązuje zagadki, to powinniśmy dostrzec, że ów czytelnik wymaga dodatkowego poziomu uczestniczenia w fabule, którym jest swoista gra miejska.

Istotą gry miejskiej jest zwrócenie uwagi na miasto samo w sobie. Przestrzeń miejska staje się planszą, a scenariusz, który dyktuje w tym przypadku reguły poruszania się po planszy, stanowi potrzebny dystans, by spojrzeć na miasto z nowej perspektywy i dostrzec to, co zwykle mijamy bezrefleksyjnie, co zlewa się w jednolite tło. Popularność formy gry miejskiej zaowocowała m.in. poznańskimi grami turystycznymi[17] – czyli ofertą nietypowego poznawania miasta. Kilka schematycznych fabuł dołączonych do planów miasta stało się pretekstem do zwrócenia uwagi na te typowe, ale i te mniej oczywiste elementy miasta. Co ciekawe, nie chodzi o ich historię, nie trzeba znać szczegółów architektonicznych – wystarczy się przyjrzeć miastu samemu w sobie.

Można zatem przyjąć, że tak starannie przedstawiane w kryminałach miejskich lokalizacje, które stanowią doskonały przykład swego rodzaju nawigacji[18], są ukłonem w stronę czytelnika, który może z książką przemierzyć miasto i przyjrzeć mu się z nowej perspektywy, dzięki dystansowi, jaki narzuca fabuła. Obok przyjemności układania puzzli (by posłużyć się tym chętnie przywoływanym przez rozmaitych literackich detektywów porównaniem) pojawia się przyjemność odnajdywania rzeczywistości w literaturze i literatury w rzeczywistości. Czy to pragmatyczne podejście do literatury? Być może autorzy odpowiedzieli na potrzebę, która od lat skłania czytelników-turystów do przemierzania Paryża z powieściami Georgesa Pereca w dłoniach, odszukiwania w Stambule miejsc ze wspomnień Orhana Pamuka czy wreszcie kupowania wycieczek po Ystad – „śladami Kurta Walandera"[19].

O skali tego zjawiska pisze m.in. Halina Kubicka, przedstawiając opartą na analizie rynku turystycznego typologię literackiej turystki, która jako zjawisko kulturowo-komercyjne zdążyła się już na tyle ugruntować, że można wyodrębnić w niej wyraźne nurty. Oddzielnie bowiem należy rozpatrywać podróże biograficzne

---

[16] W tym sensie kryminał jako zagadka pozostaje całkowicie uniezależniony od informacji zewnętrznych – odniesień do rzeczywistości.

[17] Katarzyna Szalewska pisze o przyczynach wzrostu popularności gry miejskiej jako formy turystyki. Zwraca też uwagę, że (ze względu na wspólny mianownik, jakim jest rozwiązanie łamigłówki) ta odmiana zwiedzania znakomicie odpowiada podróżom inspirowanym powieściami kryminalnymi. K. Szalewska *Murder walk. Mapy małomiasteczkowych zbrodni*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne" 2014, nr 1, s. 92.

[18] O odniesieniu tego pojęcia do podróży literackich pisze Katarzyna Szalewska w przywołanym tu artykule.

[19] Dowodem potwierdzającym tę tezę jest też fakt, że niedawno we Wrocławiu zorganizowano grę miejską na podstawie kryminałów Marka Krajewskiego.

i turystykę fikcji[20]. Ta ostatnia zresztą jest na tyle wewnętrznie zróżnicowana, że dzieli się właściwie tak, jak sama literatura. O jednej z odmian literackiej turystyki – podróżach kryminalnych – pisze Katarzyna Szalewska. Opisywane praktyki są niejako drugą stroną omawianego przeze mnie zjawiska. Przedstawiony przez autorkę fenomen Ystad można potraktować jako dowód na podjęcie przez czytelników zaproponowanej im gry.

Trzeba bowiem przyjąć, że współczesne kryminały miejskie nie aspirują do bycia przewodnikami (którym, jak można zauważyć, stają się mimochodem), a jedynie redefiniują, zaproponowaną przez twórców konwencji, grę z czytelnikiem. Przenosząc środek ciężkości z analizowania śladów[21] pozostawionych wewnątrz świata przedstawionego na znajdowanie ich odpowiedników (desygnatów, reprezentacji) w rzeczywistości. Redefinicja ta zdaje się być prostą konsekwencją ukształtowania się czytelnika obytego z kryminałem, a może nawet wyspecjalizowanego w tej konwencji.

Deadly cities (?) Contemporary Polish crime fiction – a „spatial turn" or an urban game?

Abstract

The article analyzes the urban space in the contemporary Polish crime fiction. It uses a set of narratives *Mordercze miasta* (*Deadly Cities*) written by Marta Guzowska, Agnieszka Krawczyk, and Adrianna Michalewska as an example that intends to help with analyzing the space in crime fiction. It also uses the Social Network Analysis (SNA) according to Barnes and Hannerz along with Caillois' idea of a novel as a rational game. Finally, the article presents an argument that space is an element of a literary game that is well-known in the tradition of crime stories. It becomes an excuse to begin communication with the reader.

Key words: social network analysis (SNA), urban gaming, space, rational game

Justyna Tuszyńska

doktorantka w zakładzie Teorii Literatury Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Dotąd zajmowała się między innymi reprezentacją w teorii poezji Awangardy Krakowskiej oraz zagadnieniami referencyjności w refleksji nad muzyką konkretną. Przygotowuje rozprawę doktorską: *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały? Schemat fabularny opowieści kryminalnej jako narzędzie teoretycznoliterackie*. Zainteresowania badawcze: teoria reprezentacji, poetyka powieści kryminalnej, literatura popularna.

[20] H. Kubicka, *Szukając Baker Street 221B. Podróże śladami książek i filmów w kontekście literatury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Wrocław 2012.

[21] Zmienia się zatem sam charakter śladów. Mianem tym możemy nazwać bowiem pozostawione w tekście „lokalizacje".